

Der Täufling als Mörder.

Eine neue Deutung von Caravaggios Gemälde *Das Martyrium des Apostels Matthäus* aus der Contarelli-Kapelle

Jürgen Müller

Caravaggios Gemälde, *Das Martyrium des Apostels Matthäus* (Abb. 1), misst 323 cm in der Höhe auf 343 cm in der Breite und weist damit nahezu ein quadratisches Format auf.¹ Der Bildraum ist von zahlreichen Personen bevölkert, deren erzählerischer Zusammenhang nicht auf Anhieb ersichtlich ist. So lässt sich das Gemälde weder durch die Lektüre der Heiligenlegende, noch durch den Vergleich mit anderen Darstellungen des Matthäus-Martyriums vollständig erschließen.² Aufgrund der Komposition und der Vielfigurigkeit fühlt sich der Betrachter überfordert den Inhalt des Bildes sofort zu erfassen. Der Apostel liegt im liturgischen Gewand auf dem Boden. Deutlich sind Kasel, Albe und Zingulum zu erkennen. Blutspritzer bedecken das weiße Untergewand. Über Matthäus steht ein mit einem Schwert bewaffneter Scherge, der ihn im nächsten Augenblick hinrichten wird. Caravaggio nutzt ein retardierendes Moment.

Nicht der Apostel, sondern der Mörder befindet sich hell erleuchtet im Zentrum des Gemäldes. Es scheint, als rücke er sein Opfer in die rechte Position, um seine Aufgabe erfüllen zu können. Ja es ist, als würde er für einen Moment innehalten, bevor er sein Werk vollendet. Töten bedarf der Präzision.



1 Caravaggio, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli



2 Tintoretto, *Das Sklavenwunder*, 1548, Öl auf Leinwand, 416 x 544 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Die Szene ereignet sich vor einem Altar, auf dessen Antependium wir ein Malteserkreuz entdecken, das auf den gleichnamigen Ritterorden und dessen aufopferungsvollen Kampf gegen das Osmanische Reich verweist. Auf der Mensa befindet sich eine Kerze, die gleichermaßen die Messe sowie das verlöschende Lebenslicht des Apostels repräsentieren. Der Raum dahinter verliert sich im Dunkel, ohne dass wir Genauer erkennen könnten. Zu beiden Seiten der zentralen Szene wenden sich Figuren vom Geschehen ab. Rechts läuft ein Ministrant entsetzt davon. Sein rückwärtsgewandter Blick ist auf den Apostel gerichtet und sein Mund zum Schrei geöffnet. Auf der gegenüberliegenden Seite verlassen mehrere Personen den Ort. Sie blicken über ihre Schultern in Richtung des grausigen Geschehens und schreiten eilig davon.

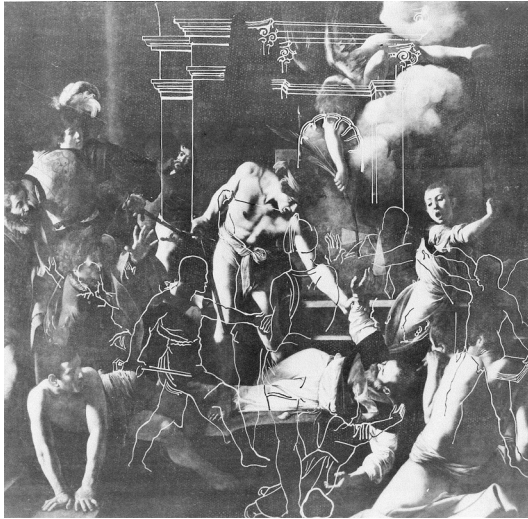
Am vorderen Rand des Gemäldes sitzen unbekleidete Täuflinge, vor denen sich ein Becken befindet, in das von links eine Treppe hinabführt. Der hier befindliche Katechumene hat sich vorgebeugt, sodass seine Hände auf der ersten Stufe Halt gefunden haben. Der hinter ihm kniende, bekleidete Mann mit erhobenen Armen neigt sich gefährlich zur Seite und ist im Begriff, sein Gleichgewicht zu verlieren. Auf der gegenüberliegenden Seite erkennt man zwei unbekleidete Jungen, die sich unmittelbar hintereinander befinden und in der Forschung als „siamesische Zwillinge“³ bezeichnet wurden. Mit diesen beiden Täuflingen entsteht der Eindruck, als würde es sich um ein- und dieselbe Figur handeln, die in unterschiedlichen Bewegungsphasen gezeigt wird.⁴ Caravaggio nutzt für diese Figuren ein Motiv (Abb. 2) aus Tintoretto's *Sklavenwunder*, wie in der Forschung bereits festgestellt wurde.⁵ Ihre Identität und narrative Einbindung waren indes lange umstritten, und so wurde überlegt, ob es sich bei diesen Figuren um Totengräber, Sklaven, Höllenwächter oder Soldaten handle.⁶ Giovanni Urbanis These, der die Nackten als Neophyten deutete, wusste dabei am meisten zu überzeugen.⁷



3 Caravaggio, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, Linienschema, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 x 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

Schon aus dieser knappen Beschreibung wird ersichtlich, dass sich der Maler große Freiheiten herausnimmt und sich nur wenig um die erzählerische Plausibilität der Darstellung kümmert. Um angemessen auf diesen Umstand zu reagieren und für eine weiterführende Deutung eine solide Grundlage zu erarbeiten, sei dem Bild eine sorgfältige formale Beschreibung gewidmet, um erst dann den Personen und Handlungen seiner Erzählung genauer nachzugehen. Bereits die Gestaltung der Komposition fällt derart ungewöhnlich aus, dass sich alle vorschnellen Erklärungen verbieten. Im Unterschied zur Tradition hat Caravaggio seine Geschichte nicht auf einer horizontalen Linie angeordnet. Das Bild erzählt also nicht in konventioneller Form von links nach rechts. Stattdessen inszeniert der Künstler ein absolutes Bildzentrum, um das herum die Personen der Komposition wie durch zentrifugale Kräfte auseinandergetrieben werden.⁸ Um diesen Eindruck herzustellen, nutzt er ein rigides System von Feldlinien, welches die gegenüberliegenden Bildecken und Bildgrenzen horizontal, vertikal und diagonal (Abb. 3) miteinander verspannt.

Auf diese Weise kann er dem Geschehen die Form eines Rades einschreiben, dessen Speichen sich gegen den Uhrzeigersinn in Bewegung versetzen. Zugleich bewegen sich die Personen im vorderen Bildraum nicht nur in der genannten Richtung, sondern auch um ihre eigene Achse. Die Komposition funktioniert wie eine Mischung aus Windmühle und Karussell. Dabei entstehen Fliehkräfte, deren Effekt einzelne Figuren ihres Gleichgewichts beraubt, andere bereits umgeworfen hat und wieder andere aus dem Bild hinauszuschieben droht. Um dieser gewagten Komposition eine überzeugende Wirkung zu verleihen, hat der Künstler jede zentralperspektivische Organisation des Bildraums vermieden. Caravaggios Gemälde verzichtet auf alle räumlichen Koordinaten im Sinne der Orientierung. Allein die Zu- oder Abnahme der Größe von Körpern und Gesichtern vermittelt die Tiefenerstreckung des Bil-



4 Caravaggio, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, graphische Rekonstruktion der im Röntgenlicht erfassten früheren Zeichnung, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

des. Es ist, als hätte im Zentrum des Bildes eine Explosion stattgefunden, die alles auseinanderfliegen lässt. Zugleich erhält man den Eindruck, als würde sich die Zeit von innen nach außen beschleunigen.

Der Maler entwirft einen Geschehensraum, in dem Realität und Fiktion fließend ineinander übergehen. Giovan Pietro Bellori äußert sich denn auch kritisch über das Bild, wenn er schreibt, Komposition, Figuren und Farbgebung seien misslungen, wie auch die Kapelle insgesamt zu dunkel sei, um alles angemessen verstehen zu können.⁹ In diesem Urteil meint man etwas von der Frustration zu spüren, die das Unverständnis des Werks bei dem Kunsttheoretiker und Biografen hervorgerufen hat. Caravaggios Darstellung muss schon insofern irritieren, als sie nicht Altbekanntes wiederholt, sondern zahlreiche Fragen aufwirft. Unklarheit besteht etwa darüber, wie die links im

Bild befindlichen, nobel gekleideten Figuren zu deuten sind, von denen Bellori zu Recht schreibt, sie würden sich voller Schrecken zurückziehen.¹⁰ Auch Caravaggios deutscher Biograf, Joachim von Sandrart, sah sich durch das Gemälde überfordert, als er hier eine ‚Vertreibung der Händler aus dem Tempel‘ gesehen zu haben glaubte.¹¹

Im Folgenden soll eine neue ikonografische Deutung des Gemäldes erstellt werden, in der das Martyrium als Darstellungsproblem, und das heißt weniger sein episodischer Charakter als vielmehr seine theologische Identität, in den Blick gerät. Einer knappen und keineswegs vollständigen Vorstellung der bisherigen Interpretationen folgt eine formale Beschreibung und Bestimmung der verborgenen ‚clavis interpretandi‘ des Bildes, die zu einer Neubewertung der sich ereignenden Handlung und insbesondere des Motivs des Mörders führen.¹² Der in Bezug auf die Forschung innovative Aspekt meines Beitrags betrifft dabei weniger die Vorbilder des Malers, als seine implizite Kritik des katholischen Bilderkults und dessen Behandlung der Martyriums-Idee. Das Bild provoziert ein Missverständnis. Ihm liegt eine ironische Struktur insofern zugrunde, als wir in Bezug auf den Mörder zu einem falschen Urteil verführt werden, das wir im Laufe der Bildbetrachtung revidieren müssen.¹³

Wie wenig das Gemälde mit dem in der Heiligenvita Matthäi berichteten Märtyrertod zu tun hat, macht der direkte Vergleich mit der Textüberlieferung deutlich.¹⁴ In der *Legenda aurea* wird erzählt, wie der Apostel während der Messe heimtückisch von hinten erstochen und ermordet wird. Hintergrund der Tat ist der Umstand, dass König Hirtarcus die Tochter seines Vorgängers, Ephigenia, zur Frau nehmen will, die aber ein Keuschheitsgelübde abgelegt hat. Für die Bereitschaft, ihn in seinem Heiratsvorhaben zu unterstützen, bietet er dem Apostel die Hälfte seines Reiches an. Matthäus tröstet ihn, auf die nächste Messe zu warten. Schon wähnt sich der König am Ziel, bis der Apostel die Messe zelebriert. Als dieser nun über die christliche Ehe predigt und die Prinzessin als Braut Christi bezeichnet, verlässt Hirtarcus wütend den Gottesdienst und befiehlt den Mord. In der *Legenda aurea* wird dies sehr genau beschrieben, wenn es heißt: „Als die Messe gefeiert war, sandte der König den



5 Raffaels, *Schlacht von Ostia*, 1514/1515, Fresko, Stanza dell'incendio di Borgo, Vatikanstadt, Palazzo Apostolico, Stanza dell'incendio di Borgo

Henker, er schlug Sanct Matthäum, da er vor dem Altar stand und mit ausgebreiteten Armen betete, von hinterwärts mit dem Schwerte.“¹⁵ Die Erzählung zu Beginn der Heiligenlegende hat exemplarischen Charakter. Sie zeigt die Bereitschaft des Apostels zum Martyrium, der während der heiligen Messe hinterrücks erstochen wird. Aber wo im Gemälde ist die Prinzessin dargestellt und wer ist König Hirtarcus? Von einer Taufe ist in der *Legenda aurea* an keiner Stelle die Rede.¹⁶ Darf man diese für einen Apostel automatisch hinzuerfinden?

Auch den Wünschen des Auftraggebers wird Caravaggio mit der Darstellung von Täuflingen nicht gerecht, als diese Motive gar nicht durch Contarelli vorgesehen waren.¹⁷ Stattdessen entwickelt er selbstbewusst einen ‚Concetto‘, der wenig mit der ursprünglich geforderten Szene zu tun hat. Weder stellt er dar, wie Matthäus von der Hand eines Soldaten ermordet wird, noch zeigt das Gemälde betende Männer, Frauen und Kinder.¹⁸ Was geht hier vor? Bis heute hat Caravaggios Werk keine befriedigende Deutung erfahren. Rainald Raabe stellt fest, dass das Bild im Vergleich zu den anderen beiden Werken der Kapelle immer ein wenig stiefmütterlich behandelt worden sei, was mit seiner komplizierten Ikonografie zusammenhänge.¹⁹ Das Bildprogramm hat sich dabei insofern als schwierig erwiesen, als der Künstler unterschiedliche ikonografische Traditionen zu einer Gesamtaussage miteinander zu verbinden wusste, die nicht einfach zu erkennen sind. Caravaggios Arbeit für die Contarelli-Kapelle hat er mit diesem Werk begonnen und damit von Anfang an signalisiert, nicht der bestehenden Tradition zu folgen.²⁰ Bereits Bellori erwähnt den Umstand einer Neuorientierung, wenn er schreibt, „[...] la rifacesse due volte“.²¹

Die ursprünglichen, mit dem Pinsel in Bleiweiß angelegten und im Röntgenbild (Abb. 4) sichtbaren Skizzen weichen fundamental von der finalen Version ab. Gerade im Vergleich der unterschiedlichen Fassungen wird die Radikalität des zweiten ‚Concettos‘ deutlich. Laut Walter Friedlaender habe sich Caravaggio mit seiner ersten Version stärker in eine römische Tradition gestellt und Raffaels *Schlacht von Ostia* (Abb. 5) wie auch eine Darstellung des Matthäus-Martyriums von Girolamo Muziano (Abb. 6)



6 Girolamo Muziano, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, ca. 1586–1589, Öl auf Wand, 320 x 350 cm, Rom, Santa Maria in Aracoeli

als Vorbild in Betracht gezogen.²² So zeigt die in der Röntgenaufnahme vorhergehende Version die Absicht des Malers, den Wünschen des Kardinals zu entsprechen. Der sichtbare tempelartige Raum hätte sowohl in der vom Auftraggeber gewünschten Architektur als auch durch den kleineren Figurenmaßstab eine größere Anzahl von Personen ermöglicht. Die von Friedlaender genannten Vorbilder leuchten jedenfalls unmittelbar ein, denn die in der Röntgenaufnahme sichtbare Figur des Mörders stellt eine direkte Motivübernahme aus Raffaels Werk dar.²³

Auch Muzianos Version des Themas wird Caravaggio bekannt gewesen sein. Der aus Brescia stammende Maler nutzte für sein Gemälde ein nahezu quadratisches Format und versetzte die Komposition in einen durch zahlreiche Säulen labyrinthisch anmutenden Chorraum. Der am Altar kniende Apostel erwartet den Tod durch den hinter ihm stehenden Schergen. Die Dramatik von Muzianos Bild ist die Folge konsequenter Affektdarstellung. Prinzessin Ephigenia hat ihre Hände vor Schreck emporgerissen, was ebenso für ihr weibliches Gefolge gilt. Dennoch wirkt die Komposition in jeder Hinsicht vorhersehbar. Der Maler gestaltete die Martyriumsszene als eine konventionelle Historie, wenn er uns muskulöse Männerkörper, erschrockene Frauen mit emporgerissenen Armen und den bevorstehenden Mord an dem knienden Apostel vor Augen führt. Einmal mehr wird im Vergleich mit Muzianos Entwurf deutlich, dass sich Caravaggio in seiner Überarbeitung für eine geradezu experimentelle Bildform entschieden hat, die sich als vollkommene Neuformulierung des Themas begreifen lässt.

In der Forschung sind in Bezug auf Caravaggios Gemälde unterschiedliche Positionen eingenommen worden. So ist man Belloris Beschreibung gefolgt und hat die Fliehenden als unentschlossene Christen gedeutet, zu denen sich Caravaggio selbst hinzurechnet, wenn er der letzten Person in der Reihe links sein Selbstporträt gegeben hat und die von Hibbard treffend als „saturnine villain“²⁴ be-

zeichnet wird. Mehrfach wurde das Selbstporträt als gemalte Signatur und sowohl in positiver wie auch negativer Hinsicht gedeutet.²⁵ Zudem hat Franca Trinchieri Camiz dem Bild eine für jene Zeit geltende Aktualität zugesprochen, da in Rom Zwangstaufen Andersgläubiger durchgeführt wurden.²⁶ Folgt man der Caravaggio-Forscherin, so nähme das Werk des Lombarden zudem Bezug auf den Aufstellungsort, als es sich um die Grabkapelle Contarellis und den Ort von dessen Totenmessen handelt. Der Maler habe das Geschehen bewusst auf seine eigene Gegenwart hin aktualisiert.²⁷ Dieser Hinweis ist wichtig, aber zu glauben, in Caravaggios Gemälde würde sich ein Täufling gegen seine erzwungene Christianisierung gewehrt und dabei den Priester ermordet haben, halte ich für eine geradezu aberwitzige Vorstellung, macht der mit einem Schwert versehene Täufling aus dem Geschehen doch nicht schon automatisch eine Zwangstaufe.

Dennoch hat diese Vermutung die Forschung inspiriert. So spinnt Rainald Raabe diese Idee in seiner Dissertation von 1988 fort, wenn er vermutet, die beiden davoneilenden Männer mit Degen und gelber Weste hätten den Mörder unterstützt und der nur als Rückenfigur sichtbare Bravo hätte dem Mörder sein Schwert übergeben.²⁸ Er sieht seine Interpretation insofern bestätigt, als ihm die Säule als heidnisches Relikt erscheint und dem Altar gegenübersteht. Aber ist diese Auslegung zwingend, wenn wir uns im Innenraum einer Kirche befinden? Rudolf Preimesberger hat vorgeschlagen, nicht bloß von einem, sondern einer Gruppe von Attentätern auszugehen. Matthäus sei von dem sich abwendenden Mann mit Degen und Federbusch niedergestreckt worden und erwarte nun vom Täufling den finalen Stoß.²⁹ Beide haben sich verschworen. Dabei sei der eigentliche Mörder im Begriff, seinen Degen in die Scheide zurück zu führen, um nach ‚vollendeter Tat‘ zu fliehen. Valeska von Rosen hat sich Preimesberger angeschlossen und schreibt, es wäre sehr wahrscheinlich, dass jener Bravo der Mörder sei, der sein Schwert wegstecke und dem gestürzten Matthäus die Seitenwunde zugefügt habe.³⁰

Doch wie soll man entscheiden, ob der mit einer Feder als Weltmensch charakterisierte Mann³¹ das Schwert in die Scheide steckt oder nur bereit ist, es bei Gefahr zu ziehen, um sich zu verteidigen? Wie entscheiden, ob es sich um einen oder mehrere Täter handelt und welche Personen zum Täterkreis gehören? Wie allein aus der Bilderzählung solche Hypothesen bestätigen? Thomas Puttfarken ist sogar noch einen Schritt weitergegangen, wenn er den bewaffneten Täufling für eine positive Figur hält, dem im Bild die Aufgabe zukomme, den Mord entdeckt zu haben.³² Demzufolge hat gar nicht der bisher als Mörder identifizierte Täufling zugestochen, sondern im Gegenteil das Schwert herausgezogen und wütend an sich genommen, während die eigentlichen Mörder das Weite suchen.

Einmal mehr wird man einwenden müssen, dass dies nur schwer zu überprüfen ist. Noch dazu – wenn man Puttfarken folgen möchte –, dass sich in der so eindringlich geschilderten Wut des Täuflings bereits der folgende Aufruhr gegen Hirtarcus ankündigen würde. Gegen diese Interpretation spricht bereits der Augenschein psychologischer Dynamik. Wut und Aggression des Henkers im Bild sind offensichtlich, aber wohl kaum als Indiz für das Entdecken eines grausamen Mordes zu werten. Wie dem auch sei, das Programm des Bildes hat sich bisher als derart undurchdringlich erwiesen, dass man sogar bereit war, die historische Chronologie zu missachten. Denn wie soll das bereits 1599 fertiggestellte Bild auf Zwangstaufen in San Luigi dei Francesi verweisen, wenn diese erst für die Jahre 1604 und 1605 bezeugt sind?³³ Sogar ein tief in den Boden eingelassenes Taufbecken wird für wahrscheinlich gehalten, für das es zwar keinerlei Indizien gibt, was aber der Zwangstaufen-Deutung eine höhere Plausibilität verleihen würde. Ohne Zweifel gab es in der Kirche eine Taufkapelle, die durch den Grundriss aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist, allerdings so klein ausfiel, dass man sich hier nur schwerlich ein Bassin vorstellen kann, wie es der Maler dargestellt hat.³⁴ Wichtiger erscheint mir in jedem Fall der Umstand, dass der Künstler durch die unmittelbare Nähe von Altar und Taufbe-



7 Albrecht Dürer, *Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel*, 1508–1509, Holzschnitt, 129 × 97 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-1327

cken einen fiktiven Zusammenhang erstellt. In einer wirklich existierenden Kirche wäre dies undenkbar.³⁵

Alle diese Deutungen gehen am eigentlichen Concetto vorbei, da es bisher nicht gelungen ist, die dramatisch-narrative von der allegorischen Erzählung zu unterscheiden. Hibbard hat auf den Umstand verwiesen, dass wir es um 1600 in Rom mit einer wahren Inflation von Martyriums-Darstellungen zu tun haben, die als Reaktion auf die reformatorische Kritik des Heiligenkultes verstanden werden müssen.³⁶ Gegen diese anhaltende Inflation des Märtyrerkultes macht Caravaggios Bild mobil. Im Unterschied zu all diesen Märtyrer-Bildern stellt der Künstler keineswegs bloß eine weitere grausame Tat dar, sondern er fragt nach dem Wesen des Martyriums und macht es zum Thema: Was bedeutet es und wie kann man es überhaupt darstellen? Um diese Aufgabe leisten zu können, verlässt er die ausgetretenen Wege der hergebrachten Affektdarstellung. Dies merkt bereits Bellori kritisch an, wenn er den Maler dafür tadelte, unan-

gemessene Reaktionen des Bildpersonals auf das Geschehen dargestellt zu haben.³⁷

Die folgende Interpretation will dementsprechend keine weitere Hypothese darüber aufstellen, wer zusticht, das Schwert herauszieht oder es an sich genommen hat. Im Gegenteil, es ist ein anderer Fragehorizont vonnöten. Und es bedarf der Vorsicht, um nicht Opfer der Immanenz und der unendlichen Deutungsmöglichkeiten zu werden, wie ich es bei meiner Interpretation der *Berufung des Matthäus* bereits konstatiert habe.³⁸ Allzu schnell lassen sich Thesen prinzipieller Ambiguität entwickeln, ohne dass man überhaupt den Versuch einer angemessenen historischen Deutung geliefert hätte.

Der Kelch des Heils

Grundlage der caravaggesken Bildsemantik ist ein Vers aus dem Matthäusevangelium, in dem Christus vom Martyrium spricht und dessen Befolgung als Voraussetzung für die Aufnahme in den Himmel erachtet: „Wer mich bekennt vor den Menschen, zu dem will auch ich mich bekennen vor meinem himmlischen Vater. Wer mich aber vor den Menschen verleugnet, den werde auch ich vor meinem Vater im Himmel verleugnen. Denkt nicht, ich sei gekommen, um Frieden auf die Erde zu bringen, ich bin nicht gekommen um Frieden zu bringen, sondern das Schwert.“³⁹

Vor dem Hintergrund des Matthäus-Zitats erschließt sich, dass Caravaggio das gesamte Personal in Menschen verwandelt, die hätten helfen können, es aber nicht tun. Wer bekennt und wer verleugnet? Wie schwierig die Entscheidung für das Martyrium ist, zeigt sich in der Reaktion zahlreicher Personen. Am deutlichsten im Mann mit Degen, der sich zum Gehen wendet, und bei Caravaggio selbst, der seine Hand abweisend ausstreckt. Mit der Darstellung des Martyriums als einer Botschaft des Schwertes ist die zentrale Aussage des Bildes benannt! Sandrart liegt in seiner Beurteilung des Bil-



8 Palma il Giovane, *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel*, 1590er Jahre, Öl auf Leinwand, 108 x 176 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. GK 1145

des als ‚Vertreibung aus dem Tempel‘ also nicht falsch, wenn er sich bei den Personen im *Martyrium* an die zahlreichen davoneilenden Händler und Wechsler erinnert fühlt, die von der zentralen Christusgestalt vertrieben werden. Es ist vor allem die Figur des weglaufenden Ministranten, die einem Händler in Albrecht Dürers *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (Abb. 7) gleicht, der unter den Schlägen des Messias entsetzt davonläuft. Wie der caravaggeske Ministrant auch, wird er durch einen geöffneten Mund und emporgerissenen Arm gekennzeichnet. Die beiden rechten Händler in Dürers Holzschnitt finden sich zudem als gespiegeltes Motiv der nach links davoneilenden Männer mit Degen wieder.⁴⁰ Im Bild finden Trennung und Unterscheidung statt. Wie von Peitschenhieben getroffen, laufen einige Personen entsetzt davon, andere sind bestürzt, verunsichert oder vermeintlich unbeteiligt.⁴¹ Außer Matthäus erscheint niemand zum Martyrium bereit. Viele sind berufen, aber nur wenige auserwählt. Herwarth Röttgen hat in diesem Zusammenhang auf eine *Vertreibung aus dem Tempel* (Abb. 8) von Palma Giovane verwiesen und Caravaggios Ambition benannt, statt auf römische auf venezianische Modelle zurückzugreifen.⁴²

Wie mit den anderen Matthäus-Gemälden der Contarelli-Kapelle, so geht auch mit Caravaggios Martyriums-Darstellung für dessen Protagonisten eine besondere Form der Erwähltheit und eine bestimmte Form der Transzendenzerfahrung einher. Dies zu zeigen, ist die Absicht des Malers. Wie kann man ein Martyrium überhaupt darstellen? Wie der Gefahr entgehen, solch ein außergewöhnliches Geschehen nicht zu profanieren? Am Beispiel von Muzianos Gemälde haben wir bereits gesehen, dass Künstler das Thema des Martyriums in der Regel zu einem wahren Affekttheater übersteigern. So zeigt ein Kupferstich von Hendrick Goltzius (Abb. 9) nach Maerten de Vos aus dem Jahre 1582 ein extremes Chaos durcheinanderlaufender und fliehender Frauen, welches im Unterschied zu Caravaggio an den Bethlehemitischen Kindermord erinnert.



9 Hendrick Goltzius (nach Maerten de Vos), *Das Martyrium des Matthäus*, 1577–1582, Kupferstich, 207 × 276 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-10.397

Für den lombardischen Künstler geht damit keinerlei Vorbildlichkeit einher. Weder Muziano, noch Goltzius beziehungsweise de Vos haben dem Künstler als Ausgangspunkt gedient. Indes beinhaltet sein Gemälde eine profunde Auseinandersetzung mit Tizian, wie immer wieder festgestellt wurde.⁴³ Einmal mehr verdanken wir Friedlaender den Hinweis auf den Stich Martino Rotas nach dessen Gemälde *Martyrium des Petrus Martyr* (Abb. 10).⁴⁴ Anders als bisher gesehen, geht es dabei nicht bloß um die vorbildlichen Motive des Märtyrers und seines fortlaufenden Mitbruders, sondern den ansprechenden Concetto des Venezianers, der eine Reflexion des Darstellbaren ermöglicht. So wird in der Sekundärliteratur zwar auf die Figuren des Heiligen und panisch fortlaufenden Mitbruders verwiesen, der sich ängstlich umblickt und seine Arme vor Schreck emporgerissen hat, aber Tizians komplexe Konzeption wird dabei zumeist übersehen.⁴⁵

Doch gilt es im Gegenteil vielmehr zu beachten, wie der venezianische Künstler in seinem Gemälde in idealer Weise Kreis und Quadrat zu verbinden weiß. Während im oberen Bildsegment die beiden Engel nahezu den Mittelpunkt des Kreises erreicht haben, findet im quadratischen Teil darunter die Tötung statt, die unmittelbar vor ihrem Abschluss steht. Der Märtyrer Petrus hat die Engel erblickt und weist zu ihnen empor. Sobald sie den Mittelpunkt des Kreises erreicht haben, wird sich sein Martyrium vollendet haben. Doch dieses Ereignis wird nicht wirklich gezeigt, befindet es sich doch jenseits der Darstellbarkeit. Tizian organisiert den Zeitverlauf durch einen notwendigen Blickwechsel, der uns immer wieder hinauf- und hinabschauen lässt. Wenn wir von der Mordszene wieder zu den Engeln hinaufblicken, hat sich am Boden der finale Streich ereignet, den wir jedoch nie zu sehen bekommen, sondern nur vor unserem geistigen Auge realisieren. Der venezianische Künstler spielt mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Er deutet lediglich an, was sich nicht zeigen lässt. Wir haben es mit bedeutsamen geometrischen Formen zu tun, wobei dem Kreis die Aufgabe zukommt, die

göttliche Transzendenz zu repräsentieren, während das Quadrat die Welt bedeutet.

Caravaggio lässt sich von dieser Konzeption inspirieren und entwickelt sie fort. Dabei übernimmt er das Spiel mit den geometrischen Formen von Kreis und Quadrat.⁴⁶ Auf diese Weise lässt sich auch die Form der Komposition erklären, denn im Unterschied zu Tizian ergänzt er im Inneren der nahezu quadratischen Form seines Bildes einen Kreis, dessen Mittelpunkt der geschürzte Knoten des Lendentuchs bildet. Kreis und Quadrat finden sich nicht übereinander angeordnet, sondern ineinander verschachtelt, und der lombardische Maler vermag seine Komposition insofern zu dynamisieren, als sich die horizontalen und vertikalen Bildachsen wie auch die jeweiligen Diagonalen in Bewegung versetzen. Die Modifikation von Tizians Bildschema stellt die Grundlage seiner Komposition dar. Wie bereits bei dem Venezianer entsteht ein Spiel mit der Zeitlichkeit des Bildes. Denn hat sich die im Bild angelegte Kreisbewegung vollendet, ist das Martyrium vollzogen.

Dabei sei für Caravaggios Komposition ein inneres und ein äußeres Kreissegment unterschieden.

Das innere Segment beginnt an der geöffneten Hand des Apostels, führt an der leicht gebogenen Märtyrerpalme und dem nach vorn geneigten Kopf des Mörders entlang, um schließlich an der linken Hand des stürzenden Mannes vorbei zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Der äußere Kreis beginnt in der Mitte der vorderen Bildgrenze und führt am Rücken eines der beiden Täuflinge rechts zur erhobenen Hand des Ministranten und von dort weiter zu den fortlaufenden Figuren bis zum Ausgangspunkt. Während der Venezianer eine Blickfolge hinauf und hinab organisiert, führt Caravaggio unsere Blicke im Kreis.

Trotz dieser Vorbildlichkeit sei aber auch der fundamentale Unterschied gegenüber Tizian herausgestellt. Bei Caravaggio sieht weder der Ministrant noch der Apostel selbst den nahenden Engel.⁴⁷ Die durch den himmlischen Boten symbolisierte Erlösung ist nicht Teil, sondern Konsequenz des Martyriums, dessen Schmerz und Bitterkeit sich erst im Tode und nicht schon davor auflösen. Wen Matthäus bis zum Ende vor Augen hat, ist sein Mörder. Dies ist insofern relevant, als damit eine Grenze betont wird, die dem Apostel hart und erbarmungslos entgegentritt. Es gibt keine Erlösung vor der Erlösung! Das Letzte, was Caravaggios Matthäus in seinem Leben sieht, ist die wutverzerrte Fratze des Todes. Der Maler entwickelt einen vollkommen neuen Typus, der das Geschehen keineswegs verharmlost. Was hier zum Ausdruck gebracht wird, stellt einen Bruch mit der Konvention dar und soll offensichtlich den geltenden Erwartungshorizont irritieren.

Dies setzt sich mit der zentralen Figur des Bildes fort, stellt der nackte junge Mann mit Schwert und Kopfbinde doch den inhaltlichen und formalen Mittelpunkt des Werks dar. Der Knoten seines Lendenschurzes bildet das absolute Bildzentrum. Wutentbrannt beugt er sich vor und reißt Matthäus



10 Martino Rota (nach Tizian), *Petrus Martyr*, 1530–1583, Kupferstich, 394 × 273 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-H-D-57



11 Jacob Binck, *Der Tod überfällt einen Soldaten*, 1520–1561, Kupferstich, 83 × 65 mm, London, British Museum, Inv. 1858,0626.246

zu sich empor. Er hält inne und es ist, als würde die Zeit für einen Moment stillstehen. Er war Täufling und ist nun Mörder. Wie konnte das geschehen? Mit der Darstellung des Henkers ist dem Künstler etwas Besonderes gelungen. Er gleicht einer Naturgewalt. Eine wilde Erscheinung, die sich ihrer Tat mit vollem Einsatz hingibt. Nur mit einem Lendenschurz und einer Stirnbinde bekleidet, schreit er über den Körper des Sterbenden hinweg. Mit aller Kraft reißt er am Handgelenk des Märtyrers.

Die Expressivität seines Gesamteindrucks erinnert an einen Stich (Abb. 11) von Jacob Binck, der die Erbarmungslosigkeit des Todes als Vollstrecker zeigt. Dieser hat einen Landsknecht mit aller Macht zu Boden geworfen und die gegen ihn gerichtete Lanze zerbrochen. Der finale Moment steht unmittelbar bevor. Mag der am Boden liegende Soldat auch seinen Katzbalger schützend vors Gesicht halten, steht der Ausgang des Kampfes schon fest. Es findet eine Hinrichtung statt.⁴⁸ Wohl stand Caravaggio ein solches Beispiel vor Augen, bei dem der Mörder weder einen geistlosen Scher-

gen noch einen sadistischen Tropf repräsentiert. Hier ist ein unbezwingbarer Gegner am Werk, dessen souveräne Aktion seine Überlegenheit zum Ausdruck bringt. Er zeichnet sich weniger durch einen athletischen Körperbau als vielmehr durch unüberwindlichen Zorn aus. Wie der Landsknecht bei Binck liegt der Apostel verletzt am Boden und wartet hilflos auf den finalen Stoß.

Vergleicht man Caravaggios *Matthäus-Martyrium* mit Gemälden desselben Themas, widerspricht der Maler in extremer Weise der Tradition. Während sich alle anderen Künstler insofern an die Erzählung der *Legenda aurea* halten, als der Mörder hinter Matthäus steht und ihm feige in den Rücken sticht, blickt der Apostel bei Caravaggio seinem Henker ins Gesicht. Die Verschlagenheit des Attentäters, einen Menschen von hinten umzubringen, hat sich in eine Maskerade verwandelt, bei welcher sich der Mörder als Täufling ausgibt. Während auf der Ebene der Narration Verrat und Mord stattfinden, stellt sich auf jener der Allegorese der Mörder jedoch als Erlöser heraus. Dies bedarf weiterer Erklärung, weshalb wir den Täter genauer in den Blick nehmen müssen.

Um dies besser verstehen zu können, sei zunächst der Ablauf der Handlung genauer beschrieben. Der Oberkörper des Apostels neigt sich gefährlich über den Rand des vor ihm befindlichen Beckens und droht hineinzustürzen. So ist es wohl kein Zufall, dass der Beckenrand und die im Inneren der Piscina befindliche Treppe eine Opferstätte assoziieren lassen und der Boden quasi zur Altarmensa wird. Matthäus ist hilflos und in einer widersprüchlichen Drehbewegung begriffen, wie uns die Ausrichtung von Ober- und Unterkörper verdeutlicht. Im selben Moment naht von oben ein Engel, um dem Evangelisten die Märtyrerpalme zu reichen. Diese Aktion wird hervorgehoben, da der Maler die Blickachse des Betrachters nicht in die Mitte des Bildes versetzt hat, sondern auf Höhe der emporgestreckten Hand. Unabhängig von den zahlreichen Nebenfiguren und deren Aktionen befindet sich hier das zweite Kraftzentrum des Bildes. Bisher ist nicht gesehen worden, dass sich der Künstler für



12 Nicolò della Casa (nach Michelangelo), *Das Jüngste Gericht (Die Seligen)*, 1548, Kupferstich, 430 × 545 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-39.001

die Gestalt des himmlischen Boten an einem Engel (Abb. 12) aus Michelangelos Fresko des *Jüngsten Gerichts* orientiert hat, dessen muskulöse Gestalt er zu einer knabenhaften Erscheinung transformiert. Zahlreiche Reproduktionen des Freskos kommen hier in Betracht. Als Vorbild mag dem Lombarden Nicolò della Casas Kupferstich *Die Seligen* aus der Mitte des 16. Jahrhunderts gedient haben, das auf der linken Seite einen beherzten Engel zeigt, der sich weit vorbeugt und eine auferstandene Seele zu sich auf eine Wolkenbank emporhebt. Auch in Caravaggios Gemälde ist die Erlösung nah. Die Palme des Engels hat die Hand Matthäi fast erreicht. Die Wandlung vom Apostel zum Märtyrer steht unmittelbar bevor; schon bald ist der Weg vollendet. Der im Bild angelegte Kreis hat sich fast geschlossen.

Der inhärenten Kreisform des Bildes kommt eine anzeigende Funktion zu. Wir erleben den Moment unmittelbar vor der Vollendung. Der Engel beugt sich vor, um den fallenden Evangelisten im Moment des Todes zu retten, weshalb sich die merkwürdig verdrehte Haltung Matthäi und jene des Himmlischen entsprechen. Stürzen wird Schweben. Doch in Wirklichkeit ist es die Hand des Henders, die ihn vor dem Fall bewahrt, sodass ihn der Engel im nächsten Moment überhaupt erreichen kann, um die Palme in seine Hand zu legen. Der Mörder hat die rechte Hand Matthäi ergriffen, zieht ihn zu sich empor und rettet ihn paradoxerweise vor dem Sturz in den dunklen Abgrund. Nun wird deutlich, dass auch seine Haltung jener von Matthäus und dem Engel ähnelt.⁴⁹ Caravaggio variiert ein- und dasselbe Motiv für alle drei Figuren.

Nodus

Vor unseren Füßen tut sich ein Abgrund auf, welcher der Täuflinge wegen mit einigem Recht als Taufbecken interpretiert wurde, aber in seiner äußeren Gestaltung stärker dem Eingang einer Krypta ähnelt.⁵⁰ Wenn wir das Bild über die vordere Bildgrenze hinaus ergänzen, wird uns förmlich der Boden

unter unseren Füßen weggerissen und wir schweben über einem dunklen Abgrund. Wird hier nicht auf Tod und Taufe gleichermaßen verwiesen? Aber wie lässt sich die Szenerie mit Täuflingen, heiliger Messe und Martyrium sinnvoll aufeinander beziehen? Trinchieri Camiz hat ebenso wie Raabe für diesen Umstand einen wichtigen Hinweis gegeben, wenn sie auf jenen Passus des Römerbriefs verweisen, in dem der Zusammenhang von Tod und Taufe thematisch ist.⁵¹ So könnte Caravaggio jene Verse des Paulus illustrieren, in denen davon berichtet wird, dass der Gläubige mit Christus getauft und zugleich mit Christus sterben und begraben wird. Entsprechend lautet der paulinische Text: „Oder wisst ihr etwa nicht, dass alle, die im Namen Jesu Christi getauft werden, Anteil an seinem Tod haben? Durch die Taufe sind wir also mit Christus gestorben und begraben.“⁵² Erst wenn man diesen Passus hinzuzieht, erklärt sich, warum Caravaggio in seiner Darstellung Taufbecken und Krypta zu einer Symbiose führt. Er erklärt aber auch etwas anderes, denn der Passus aus dem Römerbrief weist dem Leser nicht nur Tod und Erlösung, sondern auch Mitschuld zu.

Im Gemälde verlassen fast alle umstehenden Personen die Szene. Sie entfliehen dem Martyrium. Caravaggio hat dies mehr als eindringlich zu schildern vermocht. Im Unterschied zur Tradition hat er sich dafür allerdings eines exemplarischen Arguments bedient. Im Gemälde steht der linken Seite mit zahlreichen Figuren die rechte mit dem fliehenden Ministranten gegenüber. Diese Figur ist offensichtlich freigestellt und verdient unsere besondere Aufmerksamkeit. Es handelt sich, wie Rudolf Preimesberger schreibt, um eine Gebärdefigur, deren Aufgabe darin besteht, uns den Schrecken des Ereignisses anschaulich vor Augen zu führen.⁵³ Der Umstand, dass es sich dabei um ein Kind handelt, stellt einen zusätzlichen wirkungsgeschichtlichen Kunstgriff dar.⁵⁴ Zudem verweist der Forscher für die Gewandung des Knaben auf die *Niobide Chiaramente* aus Rom, die bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgefunden wurde. In einem Aufsatz hat Paolo Moreno eine Alternative zu dieser Motivübernahme benannt und auf das Sarkophag-Relief einer fliehenden Medea aufmerksam gemacht, das dem Chorhemd des weglaufernden Jungen noch nähersteht.⁵⁵ Wie dem auch sei, der Maler hat sich für die Gestaltung des Rochetts offensichtlich an antiken Gewandfiguren orientiert.

Vielleicht darf man in Bezug auf die Ausdrucksqualität der Figur sogar noch einen Schritt über Preimesberger hinausgehen und behaupten, Caravaggio sei es darum gegangen, lähmende Angst darzustellen.⁵⁶ Der Künstler wollte mit dem Fliehenden ein besonderes Exempel geben und orientierte sich an einer fortlaufenden Figur Raffaels in der *Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel* (Abb. 13).⁵⁷ Der Urbinat zeigt neben dem gestürzten Heliodor einen sich umblickenden Soldaten, der schier sinnungslos vor Angst den Mund weit zum Schrei aufgerissen hat. Wie schon Raffael demonstriert der Lombarde seine Fähigkeit, extreme Affekte darzustellen. Wir haben es mit einem Bravourstück der Affektdarstellung zu tun, bei dem gezeigt wird, wie jemand vor Angst vollkommen von Sinnen ist. Caravaggio lädt uns zum Vergleichen ein, wenn er seine Figur aus Motivanleihen Tizians, Dürers und der Antike zusammenbaut, um nur die wichtigsten zu nennen.⁵⁸ Seine Pointe besteht – modern gesprochen – im sogenannten ‚Freeze Frame‘. Der Junge läuft weg, kommt aber nicht voran.⁵⁹ Er strengt sich ungeheuer an und steht doch still. Sein Schrei wirkt unendlich gedehnt. Die Verwendung „bewegten Beiwerks“⁶⁰, um es mit Warburg zu sagen, versetzt die Figur in Zeitlupe. Wirkungsvoller kann Affektdarstellung nicht ausfallen. Sie gerinnt zum Albtraum.

Offensichtlich weist Caravaggio die konventionelle Bildsprache auf der linken Seite zurück, um sie auf der rechten zu bedienen. Mehr noch, er lehnt die Konventionen der Historienmalerei für seinen Bildgegenstand ab, mit der die Aufgabe einhergehen würde, alle Figuren gleichermaßen in starker Erregung zu präsentieren, um zugleich mit unglaublicher Arroganz auf seine Kollegen herabzuschauen.



13 Raffael, *Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel*, Detail, 1511, Fresko, Vatikanstadt, Palazzo Apostolico, Stanza di Eliodoro

Er negiert die Rhetorik pathetischer Affektdarstellung, um zu zeigen, dass er sie souveräner als andere Künstler, wie Muziano oder de Vos, beherrscht.

Mit diesen Hinweisen ist die Deutung des Ministranten aber noch nicht beendet. Im Zusammenhang mit dieser Figur stellt sich nämlich die Frage, wohin die Personen auf der linken Seite überhaupt blicken. Dies ist nicht einfach zu entscheiden, denn es scheint, als würde nicht der Apostel, sondern der fortlaufende Junge die Aufmerksamkeit fast sämtlicher Personen auf sich ziehen. Man erhält den Eindruck, er habe durch seinen markerschütternden Schrei all diejenigen aufgeschreckt, die nun in seine Richtung blicken. Zu dieser Annahme berechtigt vor allem der bärtige Mann links, dessen Blick sich keinesfalls senkt, sondern den ihm direkt gegenüberstehenden Jungen ins Auge fasst. Gerade für den Bärtigen hätte es nahegelegen, den Mord zu seinen Füßen entsetzt zur Kenntnis zu nehmen. Indes übersieht er den Märtyrer in einem ganz wörtlichen Sinne.

Auch der Bravo, der unwillkürlich mit seiner rechten Hand zum Schwert greift, erscheint durch den Schrei irritiert und bereit, sich zu verteidigen, bis er den Jungen entdeckt, von dem keine Gefahr ausgeht. Caravaggio selbst bildet keine Ausnahme. Er schreitet nicht nur mit großen Schritten davon, sondern seine Handstellung bringt zum Ausdruck, dass er damit nichts zu tun haben will. Bert Trefers hat dafür passende Worte gefunden, wenn er schreibt: „Doch auch wenn Caravaggio hier selber Zeuge ist, bezeugt er nicht und flieht. Als Statist in seiner eigenen ‚storia sacra‘ tut er, was ein wahrer Christ niemals tun dürfte, im Grunde begeht er Verrat an Christus und an sich selbst.“⁶¹ Was für ein Irrwitz, die Aufmerksamkeit der meisten Personen im Bild gilt gar nicht dem Martyrium, sondern der gelungenen Affektdarstellung!

Was in diesem Verwirrspiel zum Ausdruck kommt, ist nicht nur der Umstand, dass das wichtigste Ereignis von zahlreichen Personen im Bild schlichtweg übersehen wird, sondern eine Kritik klassi-



14 Stefan Lochner, *Lochner-Gebetsbuch* [Hs. 70, Martyrium des Hl. Matthäus], 1451, Buchmalerei, Pergament, 108 x 80 mm, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek

scher Historienmalerei. Mit der Gattung der Historienmalerei geht die Forderung einher, über die Darstellung der Affekte die Rezipienten zu läutern. Das vom Künstler geforderte ‚Decorum‘ bedarf der Verhältnismäßigkeit. Es sieht vor, die Tragik des Ereignisses in den Reaktionen der anwesenden Personen anschaulich werden zu lassen. Caravaggio ironisiert diese Forderung, indem er in seinem Bild die Wirkung als Ursache ausgibt. Nicht der Märtyrer, sondern der Ministrant verursacht die Reaktionen der anwesenden Personen. Damit kritisiert er die Äußerlichkeit des ‚Decorums‘, bei dem Ursache und Wirkung vertauscht werden. Für seinen ‚Concetto‘ bemüht er sich im Unterschied zu zahlreichen gegenreformatorischen Werken darum, zu zeigen, welch außergewöhnliches Ereignis ein Martyrium bedeutet, das sich nicht in der bloßen Zurschaustellung eines grausamen Mordes und erschreckter Personen erschöpfen darf.

Um dieser Geringschätzung der ‚istoria‘ Ausdruck zu verleihen, hat sich der Künstler eines interessanten Kunstgriffs bedient. Er staffiert den Ministranten mit einer ästhetischen Rolle aus, wenn

er mit dessen Rochett auf antike Niobiden- oder Medea-Darstellungen anspielt. Mit dieser Allusion geht zugleich eine negative Bewertung des Chorhemds einher, das lediglich zu einem Accessoire ohne wirkliches Fundament wird. Die Antikennachahmung gerät zur Pose, sie repräsentiert die Äußerlichkeit des ‚Ornatus‘.⁶² Einmal mehr dürfen wir dies als Kritik der Historienmalerei und Stillagen begreifen, deren Zwang zu angemessenem Schmuck die Nachahmung der Antike verlangte. Während der Ministrant durch die links davoneilenden Personen die größte Aufmerksamkeit erfährt, bleibt ihnen das Martyrium verborgen. Dessen Erkenntnis bleibt den Personen rund um das Taufbecken vorbehalten. Der mit weit ausgreifenden Armen stürzende Mann blickt Matthäus an. Es bedarf dieser besonderen Taufe, um das Martyrium zu entdecken. Folgt man Paulus, ist dies notwendig und zwingend der Fall, da ja alle Christen im Namen Jesu Christi getauft werden und Anteil an seinem Tod haben.

Bisher ist übersehen worden, dass dem Knoten des Lendentuchs des Henkers als Bildzentrum nicht nur eine formale, sondern auch eine inhaltlich-metaphorische Funktion zukommt. Mit dem Knoten haben wir es mit jenem Punkt im Bild zu tun, von dem alle Kräfte ausgehen. Er löst sich und repräsentiert ‚en miniature‘ die Komposition im Ganzen. Der Knoten, oder lateinisch ‚nodus‘, bedarf jedoch der Allegorese. Er stellt eine Metonymie dar, deren Sinngehalt nicht einfach zu verstehen ist. In der *Legenda aurea* wird berichtet, dass sich der Mord an Matthäus während des Gottesdienstes ereignet.⁶³

In spätmittelalterlichen Darstellungen des Themas spielt diese Beschreibung eine entscheidende Rolle, fallen doch der Höhepunkt der heiligen Messe und das Martyrium des Apostels in eins. Dies belegt die Darstellung einer Initiale (Abb. 14) aus dem Lochner-Gebetbuch von 1451, in der der Apostel vor dem Altar kniet, während sich von hinten der Mörder mit gezogenem Schwert annähert. Auf der Mensa sieht man den Kelch und eine Darstellung der Kreuzigung. Ein ähnliches Szenario führt



15 Niccolò di Pietro Gerini, *Szenen aus dem Leben des Apostels*, hier: *Das Martyrium des Matthäus*, 1395–1400, Fresko, Prato, San Francesco, Cappella Migliorati

uns Niccolò di Pietro Gerinis Fresko (Abb. 15) aus der Zeit um 1400 mit Szenen aus dem Leben des Apostels in San Francesco zu Prato vor Augen.⁶⁴ Auf der linken Seite steht König Hirtarcus mit seinem Gefolge, der den Mord anweist. Während Matthäus vor dem Altar kniet und auf den Abendmahlskelch blickt, wird er von hinten erstochen. Den mit der Heiligenvita gegebene Hinweis, dass Matthäus mit ausgestreckten Armen vor dem Altar ermordet wurde, hat der Künstler im Sinne der Eucharistie auf die Wandlung als Höhepunkt der heiligen Messe bezogen. Diese Engführung von Messgeschehen und Martyrium deutet sich bereits durch die genaue Befolgung des liturgischen Gewandes an.

Auch in druckgrafischen Darstellungen des Matthäus-Martyriums der Zeit Caravaggios wird die Eucharistie insofern herausgestellt, als der auf der Mensa befindliche Kelch auf die Konsekration von Wein zu Blut anspielt. So ist denn auch im Kupferstich des Martyriums von Julius Goltzius nach Marten de Vos (Abb. 16) die szenische Handlung dem beschriebenen Muster nachempfunden, wenn auch der heidnische König in diesem Fall im Hintergrund Platz genommen und den Mord von dort angeordnet hat.⁶⁵ Dabei fällt die Szene nach de Vos deutlich bewegter aus, wenn eine ganze Gruppe von Schergen Matthäus ‚ante aras‘ umbringen wird. Zu Füßen des Apostels sitzt Ephigenia, die soeben noch in dem Buch auf ihrem Schoß gelesen hat und nun dem schrecklichen Ereignis beiwohnen muss. Einmal mehr sehen wir den Moment unmittelbar vor der Vollendung des Martyriums. De Vos betont den Kelch auch insofern, als er umgefallen ist und sich soeben noch in den Händen des Märtyrers befunden haben muss. Dieser ist ihm aus den Händen gefallen, als ihn einer der Mörder am Gewand nach hinten gerissen hat. Die Wandlung als Höhepunkt der Messe, der Mord und das Martyrium fallen in eins.

Was Caravaggio dieser Darstellungstradition, die von der Buch- über die Tafelmalerei bis in die Druckgrafik des Cinquecento reicht, entnimmt, ist zum einen das Motiv des fortlaufenden Ministranten, zum anderen die tiefere Bedeutung des Kelchs als Symbol der Konsekration. Doch mag die Motivübernahme des weglaufenden Ministranten durch Caravaggio immerhin noch einleuchten, ist



16 Julius Goltzius (nach Maerten de Vos), *St. Matthäus*, aus der Serie „Kreuzigung und Märtyrium der Apostel“, um 1590, Kupferstich, 135 x 100 mm, London, British Museum, Inv. 1863,0509.668

die Verwendung des Kelch-Symbols nicht auf Anhieb zu entdecken, da sie in metonymischer Form geschieht. Ja mehr noch, sie ist insofern schwierig zu erkennen, als der Maler die Anspielung auf den Kelch als Hinweis auf die Eucharistie geschickt zu verbergen weiß – ein Knoten, den es zu entwirren gilt.

Denn wir müssen bei dem Knoten des Angreifers wie bei einem Rebus vom Ding- auf den Sprachwert wechseln, um den ‚nodus‘ zu realisieren. Wenn in der älteren Bildtradition des Martyriums der kniende Apostel unmittelbar vor sich auf die Mensa schaut und den Kelch erblickt, so ist das Gefäß kein Akzidens, sondern ein sinnbildlicher Kommentar zu Martyrium und Passion, mit dem eine Analogie zum Geschehen der Wandlung hergestellt wird. Der Kelch (Abb. 16) gehört zu den ‚vasa sacra‘ und kommt kirchlicher Lehrmeinung entsprechend in eine direkte Berührung mit dem Blut Christi. Um diesen Vorgang symbolisch zu vergegenwärtigen, hat er eine spezifische Form. Wie jeder andere Kelch auch besteht er zwar aus Schaft und Kuppel, aber der Berührungspunkt beider Teile wird durch den ‚nodus‘ besonders hervor-

gehoben. Diesem kommt die Aufgabe zu, den Hiatus zu überbrücken und zugleich zu inszenieren. Er bindet Schaft und Kuppel zusammen und verweist auf Christi Doppelnatur. In der Form des Kelches verdichtet sich das Heilsgeschehen nicht nur im Sinne von Martyrium und Erlösung, sondern auch von Christus als Mittler, als notwendigem Zusammenhang von wahren Menschen und wahren Gott.⁶⁶

Es ist kein Zufall, wenn Caravaggio in das absolute Bildzentrum seines Gemäldes die Darstellung eines Knoten setzt, der metonymisch für den Kelch und dessen heilspendende Kraft steht.⁶⁷ Damit transformiert der Künstler ein der spätmittelalterlichen Ikonografie entstammendes Motiv des Matthäus-Martyriums und überhöht es zu einer Art expressivem Energiezentrum und zur ‚clavis‘ des Bildes: Der Knoten löst sich und das Martyrium führt zur Aufnahme in den Himmel. In der patristischen Literatur stellt der Kelch mit Bezug auf das letzte Abendmahl ohne Zweifel das zentrale Symbol des Martyriums dar. So schreibt Origenes in seiner *Exhortatio ad martyrium*, dass der „Kelch des Heils“⁶⁸ in Psalmen wie auch Evangelien den Tod des Märtyrers bedeute und führt zahlreiche Belege an, wobei Gefangennahme und Abendmahl ohne Zweifel die prominentesten darstellen. Kelch und Taufe gehen im dreißigsten Kapitel der *Ermahnung zum Martyrium* sogar eine innige Verbindung ein, wenn von der „Taufe des Martyriums“⁶⁹ die Rede ist. Ausdrücklich wird von den Priestern am Opferaltar gesprochen, die Christus nachfolgen.⁷⁰ Das Martyrium stellt eine Bluttaufe dar.

Der Gang der Interpretation hat erstaunliche Wendungen genommen. Wie deutlich geworden sein sollte, macht Caravaggio aus einer Historie mit notwendiger Affektdarstellung ein formales Experiment, um das Thema des Martyriums nicht zu profanieren. Aus einer in Bezug auf das Martyrium

allzu simplen Erzählung wird ein Bild mit extrem allegorisierender Tendenz. In strenger Figuraldeutung werden heilige Messe, Taufe und Martyrium durch zahlreiche Motive aufeinander bezogen.⁷¹ Die Erlösung des Apostels wird angedeutet, ohne dass sie uns vor Augen geführt wird. Einmal mehr wird die Berührung der Transzendenz und nicht deren Überschreitung zur eigentlichen Herausforderung der Darstellung. Martyrium wird Mystereium. Offen ist allerdings geblieben, wer der nackte Mann und Mörder im Zentrum des Bildes ist – ein Andersgläubiger, der sich der Zwangstaufe widersetzt? Das ist kaum zu belegen, handelt es sich doch um eine allegorische Figur, die auf die bereits zitierte Selbstbeschreibung Christi im Matthäusevangelium verweist. Er bringt das Schwert und ist nur scheinbar Mörder, aber in Wirklichkeit Retter.

In theologischer Hinsicht erscheint dies nahelegend. In solch einer extremen Gewalttat Gottes Anwesenheit erfahren zu wollen, ist eigentlich eine Zumutung, aber zugleich auch negative Theologie in dem Sinne, dass selbst in der Zerstörung der Geschöpfe Gott implizit anwesend und erfahrbar ist. Dabei wird das Böse nicht zum Werkzeug Gottes, sondern dieser bleibt im Martyrium gegenwärtig.

Der Passus aus dem Römerbrief macht deutlich, dass Jesu Tod nicht lediglich Begleiterscheinung, sondern im Zentrum seiner Botschaft steht. Erst jetzt erklärt sich, warum der Mörder gleichzeitig ein Täufling ist. Das ist wahrlich anspielungsreich und setzt einen versierten Bibelleser voraus. Doch nicht nur das: Was eine heilige Messe bedeutet, welche Handlungen dabei vollzogen werden und welcher Gegenstände und Symbole sich der Priester dabei bedient, wird Menschen der Zeit Caravaggios vermutlich vertrauter gewesen sein als dem heutigen Betrachter. Es sollte deutlich geworden sein, dass Caravaggio mit seinem Gemälde ein fundiertes theologisches Programm geliefert hat. Dabei funktioniert der ‚nodus‘ des Lendentuchs als ‚clavis interpretandi‘. Wir sollen erkennen, dass sich im Moment des vollendeten Martyriums der Knoten vollständig gelöst haben wird. Dieses Ereignis einer geradezu metaphysischen Explosion, die ungeheure Kräfte freisetzt, bestimmt das Geschehen im Bild als einen Akt der Trennung in Erwählte und Nicht-Erwählte. Der Apostel tritt als Märtyrer die Nachfolge Christi an, wie dieser wird auch er zum Täufling. Caravaggio spielt mit dieser Ikonografie, wenn er uns über dem Wasser des Bassins schweben lässt. Der Maler allegorisiert den Inhalt seines Bildes insofern, als das Martyrium zur Bluttaufe wird, die sich vor dem Altar ereignet und durch den Mörder vollzogen wird. Caravaggio gibt uns immerhin einen verborgenen Hinweis auf dessen positive Identität, da er die Beinstellung des Henkers jener von Donatellos *David* (Abb. 17) nachempfindet.⁷²

Das Bild macht es dem Betrachter auch deshalb nicht leicht, weil es Figuren mit unterschiedlichem Fiktionsgrad zum Einsatz bringt. Es täuscht über seinen allegorischen Charakter hinweg, indem wir auf der linken Seite Figuren dargestellt sehen, die Caravaggios Welt zu entstammen scheinen. Solange



17 Donatello, *David*, 1444, Bronze, 158 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bargello n. 95 B

man dies nicht erkannt hat, gelangt man zu falschen Schlüssen, da man versucht ist, den Personen des Bildgeschehens immer den gleichen Realitätscharakter zuzusprechen. Geht man mit Trinchieri Camiz und den ihr folgenden Interpretinnen und Interpreten davon aus, es mit einer Darstellung von Zwangstaufen zu tun zu haben, sind alle Figuren gleich ‚wirklich‘ und gehören derselben Realitätsebene an. In ‚Wirklichkeit‘ bezieht sich die Szene auf das Matthäus-Evangelium wie auch die Täuflinge auf den zitierten Passus aus dem Römerbrief. Wenn sich der Mörder als jene Figur herausstellt, die – mit Matthäus gesprochen – das ‚Schwert‘ bringt, so wird er bei aller Wildheit und Wut durch eine allegorisch-zeichenhafte Identität bestimmt. Ja, es gehört zum Wesen des Allegorischen das Wirkliche auf eine höhere Wirklichkeit hin zu überschreiten.

Was wir eigentlich zu sehen bekommen, ist die Flucht der ‚launen Christen‘ und natürlich Caravaggios Verachtung der Historienmalerei. Gleichwohl findet im Gemälde eine Art definitorischer Akt statt. Dem Gemälde eignet ein liturgisches Programm. In dessen Betrachtung wohnen wir einer heiligen Messe bei, ihrem Vollzug und ihrer Voraussetzung. Die Historie muss Allegorie im Sinne der Figuraldeutung werden, um dieser Aufgabe gerecht werden zu können. Es gilt, Messe, Martyrium und Taufe aufeinander zu beziehen. Dabei sei noch einmal ausdrücklich betont, dass uns der Maler eine Außenperspektive auf das Geschehen liefert. Um ein Martyrium zu vergegenwärtigen, reicht es nicht aus, emporgerissene Arme und zum Schrei geöffnete Münder darzustellen. Der Betrachter wird bewusst in die Irre geführt, halten wir doch gerade den weglaufenden Ministranten für besonders überzeugend und ergreifend, obwohl er ganz anders gemeint ist. Auch der Maler ist keinesfalls positiv zu bewerten. Er weist nicht nur anderen, sondern auch sich selbst die Rolle eines Heuchlers zu. Er ist Teil dieser Welt. Kein Märtyrer, kein Heiliger, selbst als Zeugen ist ihm kaum zu trauen, zu weit steht er vom eigentlichen Geschehen entfernt.

Anmerkungen

- 1 Das Bild ist damit mehr als doppelt so groß wie alles, was der Künstler bis dahin gemalt hat. Dies bemerkt bereits Howard Hibbard, *Caravaggio*, London 1983, S. 104.
- 2 Zur Matthäus-Ikonografie vgl. *Lexikon der christlichen Ikonografie* [LCI], hrsg. von Engelbert Kirschbaum u.a., 8 Bde., Sonderausgabe, Freiburg 1990, Bd. 7, Sp. 588–601.
- 3 Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 108.
- 4 Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 108. Rudolf Preimesberger glaubt, bei diesen Figuren den noch unerlösten Status der Täuflinge entdecken zu können, vgl. ders., „Caravaggio im ‚Matthäusmartyrium‘ der Cappella Contarelli“, in: *Zeitenpiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998*, hrsg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, 135–149, hier S. 139.
- 5 Zuerst wurde der Bezug von Rudolf Wittkower erkannt. John T. Spike folgt ihm hierin und präzisiert, dass Caravaggio das *Sklavenwunder* durch einen Reproduktionsstich Jacob Mathams bekannt gewesen sein dürfte und sich der Maler auch später noch an Tintoretts Werk inspiriert habe. Alternativ hatte Hugo Wagner schon 1958 den Einfluss von Michelangelos *Ignudi* aus der Sixtinischen Kapelle geltend gemacht und zu bedenken gegeben, die Jünglinge nicht bloß als „manieristische Reminiszenz“ zu deuten. Vgl. Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, Hamondsworth, Middlsex ³1990, S. 53; Maurizio Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Turin 1990, S. 299; John T. Spike, *Caravaggio*, New York 2001, S. 97; Hugo Wagner, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Bern 1958, S. 71–79, hier S. 73; Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996, S. 85–90, hier S. 86.
- 6 Giulio Argan interpretierte sie als Totengräber, Hibbard als Sklaven, Dominique Ponnau als Höllenhüter und Creighton E. Gilbert als Soldaten. Vgl. Giulio Carlo Argan, „Caravaggio e Raffaello“, in: *Colloquio sul tema Caravaggio e i Caravaggeschi*, Rom

- 1974, S. 19–28, hier S. 21; Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 297; Dominique Ponnau, *Caravage. Une lecture*, Paris 1993, S. 47; Creighton E. Gilbert, *Caravaggio and his Two Cardinals*, University Park 1995, S. 166–168.
- 7 Vgl. Giovanni Urbani, „Il restauro“, in: *Bollettino dell'istituto centrale del restauro*, 17 (1966), S. 35–77, hier S. 66. Dem hat sich die Forschung seitdem überwiegend angeschlossen. Den besten Überblick für die deutschsprachige Forschung und mit zahlreichen guten Beobachtungen liefert Sonja Lechner, *Nuda veritas. Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifezeit*, München 2006, S. 211–239, hier S. 221, Fn. 635.
- 8 Bereits Hibbard spricht von einer „wheel-like composition of great centrifugal energy“. Vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 108. In dieser Hinsicht gilt es, auch an die gelungene Deutung von Rainald Raabe zu erinnern. Vgl. ders., *Der imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 93.
- 9 „Dall'altro lato vi è il martirio del Santo istesso in abito sacerdotale disteso sopra una banca; e 'l manigoldo incontro brandisce la spada per ferirlo, figura ignuda, ed alte si ritirano con orrore. Il componimento e li moti però non sono sufficienti all'istoria, ancorché egli la rifacesse due volte; e l'oscurità della cappella e del colore tolgono questi due quadri alla vista.“ Giovan Pietro Bellori, *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio / Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, übers., hrsg., komm. und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen, Göttingen 2018, S. 32.
- 10 Ebd., S. 33.
- 11 „Wiederum mahlte er zwey große Blätter zu S.Louvois di Francesci, bey Prinz Justinians Palast über/ das erste war/ wie Christus unser Seeligmacher die Juden Käuffer und Zöllner/ samt ihren Krämen und Kauff-Tischen über Hauffen wirft/ und sie aus den Tempel treibet [...]“ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie*, Buch 2, (italienische Künstler), [TA 1675, II], S. 189, aufrufbar unter: <http://ta.sandrart.net/-text-403> (30.05.2021); Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 99.
- 12 Zur ‚clavis interpretandi‘ vgl. Robert Keyseletitz, *Der „clavis interpretandi“ in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1956.
- 13 Zum Problem der Bildironie vgl. Verf., *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, bes. S. 90–125.
- 14 Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gütersloh 1999, S. 554–558.
- 15 Ebd., S. 555f.
- 16 Bereits Raabe benennt die Unterschiede zwischen Bild und Text der *Legenda aurea*, vgl. Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 96.
- 17 In deutscher Übersetzung findet sich der Auftrag bei Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, S. 261.
- 18 „Ma l'apostolo intrepido, & constante, confortò tutti a pazienza, & constanza, & benedisse Epigenia per timore dinanzia se ingenocchiata con l'altre vergine. Si che doppò la solenita de la meta madò il Re il manigoldo, il quale andato a la chiesa trou[v]o Matheo apresso l'altare orando, & con la spada lo feri dietro a le spalle, & l'occise. La qualcosa intendendo il popolo velocemente andau[v]a al palazzo del Re per dou[v]erlo ardere, ma detenuti da gli preti, & dia conì con gaudio celebrorno il martirio de l'apostolo.“ Jacobus de Voragine, *Legendario delle vite di tutti li Santi approvati da la S. Romana Chiesa, tradotto in Bu[u]ona Lingv[u]* a, ins Italienische übersetzt von Nicolo Manerio, Venedig 1565, S. 268.
- 19 Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 96.
- 20 Zum Werkprozess vgl. Lechner 2006 (wie Anm. 7), S. 240–249.
- 21 Bellori 2018 (wie Anm. 9), S. 32.
- 22 Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, S. 110–116.
- 23 Dies bemerkt schon Howard Hibbard. Vgl. Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 106.
- 24 Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 108. Sein Gesichtsausdruck ist schwer zu bestimmen, bereits Hibbard (ebd.) fragt, ob er eher wütend oder erschrocken erscheine. Hinks meint dagegen „the face of Caravaggio registers horror and despair, not faith or hope.“ Vgl. Roger Hinks, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. His Life–His Legend–His Works*, London 1954, S. 68. Vielleicht darf man sogar noch als Alternative des besorgten Ausdrucks hinzufügen.
- 25 Sowohl Sybille Ebert-Schifferer als auch Sebastian Schütze deuten das Selbstbildnis positiv. Vgl. Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben*, München 2009, S. 128; Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2015, S. 105.
- 26 Franca Trinchieri Camiz, „Death and Rebirth in Caravaggio's Martyrdom of St. Matthew“, in: *Artibus et Historiae* 22 (1990), S. 89–105, hier S. 94ff.
- 27 „By depicting the apostle as a contemporary priest celebrating the liturgy for the dead, Caravaggio has combined the symbolism of Matthew's martyrdom with the reality of the ceremony celebrated daily to commemorate the cardinal's death.“ Trinchieri Camiz 1990 (wie Anm. 26), S. 101.
- 28 Ohne hier eine Erklärung angeben zu können, meint man, auf der Brokatweste Gesichter zu erkennen.
- 29 „Den Mord am Altar hat ein anderer schon vor ihm begangen, Er wird ihn nur vollenden [...]“ Preimesberger 1998 (wie Anm. 4), S. 139.
- 30 Von Rosen 2009 (wie Anm. 17), S. 261.

- 31 Vgl. Eugen von Philippovich, Antje Middeldorf-Kosegarten und Johanna Felmayer-Brunswik, „Feder“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII (1979), Sp. 916–967; in: *RDK Labor*, abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95622> (08.03.2021).
- 32 Thomas Puttfarcken, „Caravaggio's Story of St. Matthew. A Challenge to the Conventions of Painting“, in: *Art History* 21 (1998), S. 163–181, hier S. 177.
- 33 Adrienne von Lates, „Caravaggio, Montaigne and the Conversion of the Jews at San Luigi dei Francesi“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 124 (1994), S. 107–115, hier S. 109. Die Autorin liefert keine Interpretation des Martyriums, als vielmehr eine anspruchsvolle Lektüre der Evangelisten-Darstellungen und fragt nach dem Sinn der Überstimmung von Sokrates' und Matthäus' Porträt.
- 34 Vgl. Lechner 2006 (wie Anm. 7), S. 220–222.
- 35 „[...] a pool never existed in the nave of abasilica.“ Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 106.
- 36 „Thus martyrdom were in vogue and they had meaning in the Catholic fight against Protestant heresy [...]“ Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 103f.
- 37 „Il componimento e li moti però non sono sufficienti all'istoria [...]“ Bellori 2018 (wie Anm. 9), S. 32.
- 38 Verf., „Wer ist Matthäus? Eine neue Deutung von Caravaggios ‚Berufung des heiligen Matthäus‘ aus der Contarelli-Kapelle“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2021, abrufbar unter: [urn:nbn:de:bvb:355-kuge-577-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:355-kuge-577-2) (07.04.2021).
- 39 Mt 10, 32–34. Vgl. hierzu insgesamt das 10. Buch der „Exhortatio ad Martyrium“, in: Origenes, *Schriften vom Gebet und Ermahnung zum Martyrium* (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 48), aus dem Griechischen übersetzt von Paul Kotschau, München 1926, bes. S. 164.
- 40 Friedlaender hat von Sandrarts Hinweis auf die ‚Vertreibung der Händler‘ nicht ernst genommen und dessen ikonografische Identifikation als oberflächlich erachtet. Friedlaender 1955 (wie Anm. 22), S. 179. Calvesi hat darüber hinaus mehrfach den Einfluss von Caravaggios Lehrer Simone Peterzano betont, der in San Maurizio al Monastero Maggiore in Mailand ein gewaltiges Fresko der ‚Vertreibung der Händler‘ aus dem Tempel ausgeführt hatte, das allerdings deutlich von Albrecht Dürer beeinflusst ist. Vgl. Calvesi 1990 (wie Anm. 5), S. 299.
- 41 Zahlreiche Verse bei Matthäus erzählen vom Martyrium. „Nur wer bis zum Ende standhaft bleibt, wird gerettet.“ (Mt 10, 22). „Und wer das Leben um Christi willen verliert, wird es finden.“ (Mt 10,39).
- 42 Vgl. Herwarth Röttgen, „Mein Haus soll ein Bethaus heißen, ihr aber habt eine Diebeshöhle daraus gemacht“. Das Paradigma für Caravaggios ‚Martyrium des hl. Matthäus‘ und die innere Verwandtschaft zweier unterschiedlicher Themen“, in: *Pantheon* 50 (1992), S. 55–60. Bereits Röttgens Titel macht deutlich, dass er mit Jan Bialostocki von ikonografischen Rahmenthemen ausgeht.
- 43 Die Entdeckung des Vorbildes Tizian geht auf Wolfgang Kallab zurück, der dies in seinem 1906/07 publizierten Caravaggio-Aufsatz benannt hat. Vgl. Wolfgang Kallab, „Caravaggio“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 26 (1906/07), S. 272–292, hier S. 291.
- 44 Friedlaender 1955 (wie Anm. 22), S. 113. Dem ist die Forschung sodann konsequent gefolgt: Wittkower 1990 (wie Anm. 5), S. 53; Fritz Baumgart, *Caravaggio. Kunst und Wirklichkeit*, Berlin 1955, S. 28; Wagner 1958 (wie Anm. 5), S. 72; Wilhelm Messerer, „Die Zeit bei Caravaggio“, in: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 9/10 (1964), S. 55–71, hier S. 59; Lynn Federle Orr, *Classical Elements in Paintings of Caravaggio* (Diss. University of California, Santa Barbara), Ann Arbor 1982, S. 45; Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 106; Calvesi 1990 (wie Anm. 5), S. 299; Held 1996 (wie Anm. 5), S. 86; Preimesberger 1998 (wie Anm. 4), S. 136; Spike 2001 (wie Anm. 5), S. 97; Lechner 2006 (wie Anm. 7), S. 211–239, hier S. 235.
- 45 Einzig Raabe liefert eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Werk Tizians. Vgl. Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 88–99.
- 46 Baumgart hat in Bezug auf die Komposition dagegen das Dreieck betont, das durch die drei Nackten entsteht. Kreis und Quadrat nimmt er bei seiner formal-stilistischen Auseinandersetzung nicht zur Kenntnis. Vgl. Baumgart 1955 (wie Anm. 44), S. 28.
- 47 Zu einem ganz anderen Ergebnis gelangt Raabe, der Matthäus sowohl seinen Mörder wie auch den Engel erblicken lässt. Vgl. Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 96.
- 48 Dies führt Bincks Komposition auch insofern vor Augen, als sie durch eine abwärts führende Diagonale bestimmt wird, die in der oberen linken Bildecke ihren Ausgangspunkt nimmt. Der auf den Bauch des Landsknechts gesetzte Fuß des Todes besiegelt dessen Unbeweglichkeit. Ein solcher Furor des Todes findet sich ebenso in einem Holzschnitt von Hans Burgkmair, der ein vom Tod überraschtes Liebespaar zeigt. Entsetzt läuft die junge Frau schreiend davon.
- 49 Diese Entdeckung findet sich bereits bei Lechner 2006 (wie Anm. 7), S. 215.
- 50 Zur Interpretation des Vordergrunds als Taufbecken siehe Hibbard 1983 (wie Anm. 1), S. 106; Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 96; Lechner 2006 (wie Anm. 7), S. 221 und Schütze 2015 (wie Anm. 25), S. 105.
- 51 Vgl. Trinchieri Camiz 1990 (wie Anm. 26), S. 101f.; ebenso Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 96.
- 52 Röm 6,3–4.
- 53 In der Emblematik findet sich die Figur außerdem bei Cesare Ripa als Personifikation des *Furore* oder des *Timore* bei Francesco Salviati. Vgl. Seong Doo Noh, *Übernahme und Rhetorik in der Kunst Caravaggios*, Münster 1996, S. 82–88, hier S. 88; Lechner 2006 (wie Anm. 7), S. 235–236, Fn. 661.
- 54 Preimesberger 1998 (wie Anm. 4), S. 144.

- 55 Paolo Moreno, „Caravaggio, l'antico e il vero. Immagini come documenti“, in: *Caravaggio a Roma. Una Vita dal Vero*, hrsg. von Michele di Sivo und Orietta Verdi, Ausst.-Kat. Archivio di Stato di Roma, Rom 2011, S. 165–178, hier S. 170.
- 56 So auch Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 90.
- 57 Dies ist bisher nicht in Betracht gezogen worden, aber unter den für Caravaggio inspirierenden Werken Raffaels wurde in der Forschung mehrfach dessen Kupferstich des *Bethlehemitischen Kindermordes* benannt oder aber *Der Tod des Ananias*. Vgl. Wagner 1958 (wie Anm. 5), S. 72; Orr 1982 (wie Anm. 44), S. 45; Alfred Moir, *Caravaggio*, London 1989, S. 74. Letzteres erwähnt bei: Friedlaender 1955 (wie Anm. 22), S. 114 und Puttfarken 1998 (wie Anm. 32), S. 175.
- 58 Jutta Held hielt hier ebenso eine Auseinandersetzung mit einem Schreienden aus Tizians Wiener *Ecce Homo* (1543) für denkbar. Vgl. Held 1996 (wie Anm. 5), S. 85.
- 59 Vgl. Raabe 1996 (wie Anm. 8), S. 90.
- 60 Aby Warburg, *Werke in einem Band*, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und kommentiert von Martin Treml u.a., Berlin 2010, S. 39–123.
- 61 Bert Treffers, *Caravaggio. Die Bekehrung des Künstlers*, Amsterdam 2002, S. 34.
- 62 Zu Caravaggios Antikenrezeption: Orr 1982 (wie Anm. 44) und Valeska von Rosen, „Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio“, in: *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstags*, hrsg. von Andreas Kablitz und Gerhard Regn, Heidelberg 2006, S. 423–449.
- 63 Jacobus de Voragine 1999 (wie Anm. 14), S. 555f.
- 64 Dieser Hinweis bereits bei Friedlaender 1955 (wie Anm. 22), S. 110.
- 65 Vgl. Ebd., S. 110.
- 66 Kristine Siebert, *Kelche der ausgehenden Romanik bis zur Spätgotik. Ihre Ikonographie und formale Gestaltung*, Göttingen 2017.
- 67 Nicht umsonst ist der Knoten das Zentrum des Gemäldes und gleichzeitig die clavis zur Deutung.
- 68 „Den Kelch des Heils werde ich nehmen und den Namen des Herrn anrufen“, in: Origenes 1926 (wie Anm. 39), S. 184 bezieht sich hier auf Ps 116, 13.
- 69 Ebd., S. 185.
- 70 Ebd.
- 71 Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern ⁸1988, S. 74ff., bes. S. 75. Es ist kurios, dass Friedrich Ohly in seinen zahlreichen Aufsätzen auf diese Gründungsschrift überhaupt nicht reflektiert. Vgl. Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt ²1977.
- 72 Ein solches einer Metonymie nachempfundenes Teilzitat der genannten Skulptur findet sich auch in der Enthauptung von Johannes dem Täufer in Malta, wie ich bereits in einem anderen Aufsatz habe zeigen können. Vgl. Verf., „Öffnet die Tore! Caravaggios Enthauptung Johannes des Täufers in neuer Deutung“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2020, abrufbar unter: urn:nbn:de:bvb:355-kuge-561-5 (06.06.2021).

Bildnachweise

- Abb. 1: Caravaggio, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/57/The_Martyrdom_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%28c._1599-1600%29.jpg/2331px-The_Martyrdom_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%28c._1599-1600%29.jpg (28.05.2021)
- Abb. 2: Tintoretto, *Das Sklavenwunder*, 1548, Öl auf Leinwand, 416 × 544 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia: © José Luiz Bernardes Ribeiro, CC BY-SA 4.0, keine Änderungen vorgenommen, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Miracle_of_the_Slave_by_Tintoretto_-_Accademia_-_Venice_2016.jpg (28.05.2021)
- Abb. 3: Caravaggio, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, Linienschema, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/57/The_Martyrdom_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%28c._1599-1600%29.jpg/2331px-The_Martyrdom_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%28c._1599-1600%29.jpg (28.05.2021)
- Abb. 4: Caravaggio, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, graphische Rekonstruktion der im Röntgenlicht erfassten früheren Zeichnung, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 323 × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio, Sehen - Staunen - Glauben.*, München 2009, S. 124, Abb. 80.
- Abb. 5: Raffael, *Schlacht von Ostia*, 1514/1515, Fresko, Stanza dell'incendio di Borgo, Vatikanstadt, Palazzo Apostolico, Stanza Stanza dell'incendio di Borgo: Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/19_Estancia_del_Incendio_del_Borgo_%28La_Batalla_de_Ostia%29.jpg (28.05.2021)

- Abb. 6: Girolamo Muziano, *Das Martyrium des hl. Matthäus*, ca. 1586–1589, Öl auf Wand, 320 × 350 cm, Rom, Santa Maria in Aracoeli; Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio, Sehen - Staunen - Glauben*, München 2009, S. 123, Abb. 79 (https://prometheus.uni-koeln.de/image/large/halle_kg-036dcb1c4b4b0adec448c46a4da515427aaf2a63, 28.05.2021)
- Abb. 7: Albrecht Dürer, *Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel*, 1508–1509, Holzschnitt, 129 × 97 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-1327: Public domain, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33250> (16.06.2021)
- Abb. 8: Palma il Giovane, *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel*, 1590er Jahre, Öl auf Leinwand, 108 × 176 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. GK 1145; Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog. Tafeln*, Bestands-Kat. Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, hrsg. von den Staatlichen Museen Kassel, Mainz 1996, Tafel 305 (oben).
- Abb. 9: Hendrick Goltzius (nach Maerten de Vos), *Das Martyrium des Matthäus*, 1577–1582, Kupferstich, 207 × 276 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-10.397: Public domain, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.450861> (28.05.2021)
- Abb. 10: Martino Rota (nach Tizian), *Petrus Martyr*, 1530–1583, Kupferstich, 394 × 273 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-H-D-57: Public domain, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.167349> (28.05.2021)
- Abb. 11: Jacob Binck, *Der Tod überfällt einen Soldaten*, 1520–1561, Kupferstich, 83 × 65 mm, London, British Museum, Inv. 1858,0626.246: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, keine Änderungen vorgenommen, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0626-246 (28.05.2021)
- Abb. 12: Nicolò della Casa (nach Michelangelo), *Das Jüngste Gericht (Die Seligen)*, 1548, Kupferstich, 430 × 545 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. RP-P-OB-39.001: Public domain, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.65492> (12.06.2021)
- Abb. 13: Raffael, *Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel*, Detail, 1511, Fresko, Vatikanstadt, Palazzo Apostolico, Stanza di Eliodoro: Public domain, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Expulsion_of_Heliodorus_from_the_Temple_by_Raphael#/media/File:Raphael4.jpg (17.06.2021)
- Abb. 14: Stefan Lochner, *Lochner-Gebetsbuch* [Hs. 70, Martyrium des Hl. Matthäus], 1451, Buchmalerei, Pergament, 108 × 80 mm, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek: Public domain, <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-70/0166> (08.06.2021)
- Abb. 15: Niccolò di Pietro Gerini, *Szenen aus dem Leben des Apostels*, hier: *Das Martyrium des Matthäus*, 1395–1400, Fresko, Prato, San Francesco, Cappella Migliorati: © Sailko, CC BY-SA 3.0, Änderung vorgenommen: entzerrt, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Cappella_migliorati_06_storie_di_san_matteo.JPG (28.05.2021)
- Abb. 16: Julius Goltzius (nach Maerten de Vos), *St. Matthäus*, aus der Serie „Kreuzigung und Märtyrium der Apostel“, um 1590, Kupferstich, 135 × 100 mm, London, British Museum, Inv. 1863,0509.668: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, Änderungen vorgenommen: zurechtgeschnitten, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1863-0509-668 (08.06.2021)
- Abb. 17: Donatello, *David*, 1444, Bronze, 158 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bargello n. 95 B; Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, Tafel 105

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:

<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/580/>